



Brauchen wir eine Ökomusikwissenschaft?

Citation

Rehding, Alexander. 2012. "Brauchen wir eine Ökomusikwissenschaft?" Archiv für Musikwissenschaft 69(3): 187-195.

Published Version

<http://search.proquest.com/docview/1143805310>

Permanent link

<http://nrs.harvard.edu/urn-3:HUL.InstRepos:12020679>

Terms of Use

This article was downloaded from Harvard University's DASH repository, and is made available under the terms and conditions applicable to Open Access Policy Articles, as set forth at <http://nrs.harvard.edu/urn-3:HUL.InstRepos:dash.current.terms-of-use#OAP>

Share Your Story

The Harvard community has made this article openly available.
Please share how this access benefits you. [Submit a story](#).

[Accessibility](#)

Brauchen wir eine Ökomusikwissenschaft?

Die Ökomusikwissenschaft lässt von sich hören. Zunächst mutet diese neue Bindestrichdisziplin merkwürdig an: die Musikwissenschaft recycelt nicht, sie lässt sich nicht mit Solarenergie betreiben und baut keine biologisch nachhaltigen Lebensmittel an. Zwar sind in den siebziger und achtziger Jahren vereinzelt Beiträge zum Thema „musikalische Umweltverschmutzung“¹ erschienen, dennoch ist dieser zumeist polemisch gefasste Begriff nur mehr metaphorisch zu verstehen. Auch der in der Musiktheorie einst oft bemühte Begriff vom „Naturklang“, der notfalls noch unter die Ägide der Ökologie gebracht werden könnte, wird heutzutage nur noch in Ausnahmefällen beschworen.² Worin besteht also das Wesen und die Aufgabe der Ökomusikwissenschaft?

Der amerikanische Musikforscher Aaron Allen definiert den Begriff *Ecomusicology* als „the study of music, culture and nature in all the complexities of those terms. Ecomusicology considers musical and sonic issues, both textual and performative, related to ecology and the natural environment.“³ Allen vermeidet weitgehend eine nähere Bestimmung konkreter Inhalte der Ökomusikwissenschaft und begnügt sich mit einem Verweis auf den vom Musikethnologen Charles Seeger geprägten holistischen Begriff der Musikwissenschaft, gepaart mit einer ökologisch ausgerichteten Perspektive. Allen, der auf interdisziplinäre Anknüpfungspunkte mit Anthropologie, Akustik und Zoologie hinweist, ist sichtlich bemüht, den Begriff so weiträumig wie möglich zu definieren, um kein Thema auszuklammern: „Ecomusicological approaches to considering human musical traditions, perceptions and compositions include studies of influence, mimesis, and/or reference of the natural environment using textual, sound, and/or extra-musical means.“⁴ Ökomusikwissenschaft, so scheint es, ist weniger als ein inhaltlich umrissener Forschungsbereich zu verstehen denn als eine Grundeinstellung. Dennoch kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, dass das, was zur Zeit besteht, am treffendsten als „Wille zur Ökomusikwissenschaft“ bezeichnet werden kann, der sich dann, so steht zu hoffen, in Zukunft festigen und definieren lassen wird.

Andere Bereiche der Geisteswissenschaft, besonders die Literaturforschung, beschäftigen sich bereits seit geraumer Zeit mit einer Form der Kritik, die im englischsprachigen Raum unter der Rubrik *Ecocriticism* geführt wird – der deutsche Begriff „Ökokritik“ scheint sich nicht recht durchzusetzen.⁵ Diesen Bestrebungen kommt ein immer umfassenderer Kanon in Literatur und

¹ Peter Jona Korn, *Musikalische Umweltverschmutzung* (Wiesbaden, ²1976). Siehe auch Friedrich Blumes notorische Ablehnung elektronischer Musik als Denaturierung des Naturklangs, in Blume, *Was ist Musik?* (Kassel, ²1960), 17.

² Siehe etwa Josef Achtelik, *Der Naturklang als Wurzel aller Harmonien* (Leipzig 1922), sowie in jüngerer Zeit Wolfgang Kluxen, *Natur und Musik* (Bonn, 1998) und Marcel Dobberstein, *Die Natur der Musik* (Frankfurt am Main, 2005)

³ Aaron Allen, „Ecomusicology: Music, Culture, Nature“ <<http://www.ams-esg.org/>> (7. April 2012). Dieser Text ist ein Vorabdruck eines entsprechenden Eintrages im *Grove Dictionary of American Music* (New York/Oxford, 2013).

⁴ Ebd.

⁵ Da das Feld rapide wächst, sollen hier nur einige Titel aus der englischsprachigen Literatur genannt werden: Lawrence Buell, *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture* (Cambridge, MA, 1995), Cheryll Glotfelty und Harold

Film entgegen, der vor allem durch seine Wirkung auf ein äußerst breites Publikum imponiert. Denken wir etwa an neuere Hollywood-Blockbuster, wie *The Day After Tomorrow* (2004), *Die Wolke* (2006), *Wall-E* (2008) oder auch *Avatar* (2009), die sich zentral mit der Zerstörung unserer Umwelt auseinandersetzen. Bei den Bestsellern im belletristischen Bereich fällt vielleicht zu allererst Frank Schätzing's enorm erfolgreicher Roman *Der Schwarm* (2004) ins Auge. Aber auch englischsprachige Erfolgsautoren wie Margaret Atwood und Ian McEwan haben kürzlich mit *The Year of the Flood* (2009) und *Solar* (2010) Romane zu pointiert ökologischen Themen veröffentlicht. Ohne Zweifel kann behauptet werden, dass die Ökoliteratur boomt.

Und in der Musik? Zwar ließe sich ein schmaler eklektischer Kanon von im weitesten Sinne ökologisch orientierten Musikwerken ausmachen, darunter etwa Antoine Brumels *Missa „Et ecce terrae motus“*, Strauss' *Alpensinfonie*, Messiaens *Catalogue d'oiseaux*, oder möglicherweise auch Schlager wie Alexandras Hit „Mein Freund, der Baum ist tot“ oder das Lied „Karl der Käfer“, mit dem die Gruppe Gänsehaut 1983 einen Betroffenheitserfolg in den deutschen Charts landete. Diesen ließen sich darüber hinaus verschiedene Bühnenwerke zuordnen, die sich einer ökologisch orientierten Interpretation öffnen, allen voran natürlich Wagners *Ring des Nibelungen*. Trotz dieser vereinzelt Beispiele täuscht dennoch die Spärlichkeit der Möglichkeiten nicht darüber hinweg, dass die Musik mit ihrer bekanntlich intrikaten Repräsentationsfähigkeit und ihrem hohem Abstraktionsgrad in diesem Bereich wieder einmal das Nachsehen hat: Es gelingt der Musik nur unter größten Schwierigkeiten, die gleiche Eindringlichkeit und Eindeutigkeit der Aussage zu erzeugen, die Ökofilm und -literatur die allgegenwärtige apokalyptische Note verleiht.⁶

Dass das Schlagwort von der „Apokalypse“ für die Ökokritik grundlegend ist, wird in der Literatur einhellig anerkannt.⁷ Denn sie bezieht ihre Relevanz und Aktualität aus eben dieser plakativen Eindringlichkeit – der Fähigkeit, das Publikum wachzurütteln – die mit dem Modus der Apokalypse als rhetorischer Figur einhergeht. Wie ihre Vorgänger, der Katastrophenfilm aus den siebziger Jahren und der Atomkriegsroman aus den Achtzigern, speist sich ein großer Teil der Ökoliteratur aus den kulturellen Urängsten der Epoche und macht es sich zum Ziel, auf reelle dringliche Missstände aufmerksam zu machen. Bestimmte Bereiche der Ökokritik stehen dementsprechend auch dem Umweltaktivismus nahe.

Fromm, Hg., *The Ecocriticism Reader* (Athens, GA, 1996), sowie Greg Garrard, *Ecocriticism* (New York 2004).

⁶ Natürlich ist der Vergleich mit Hollywood-Blockbustern und Bestsellerromanen nicht ganz fair, da kaum ein anderes Medium hier an Breitenwirkung mithalten kann. Tatsächlich erweist sich in diesem Zusammenhang die spärliche Rezeption der zeitgenössischen Koposition hier als wirkliches Problem, da es ja durchaus ökologisch orientierte Musik gibt – etwa in den „Soundscapes“, die bereits in den siebziger Jahren von R. Murray Schafer angeregt wurden, worauf später noch einzugehen ist – die aber von der breiten Öffentlichkeit nur sehr sporadisch wahrgenommen wird.

⁷ Neben der Apokalypse gelten auch Themenbereiche wie Pastoral oder Wildnis als wichtige Forschungsgebiete. Ich habe die Thematik der Apokalypse in der Ökomusikwissenschaft bereits im Rahmen des von Aaron Allen organisierten „Colloquy“ im *Journal of the American Musicological Society* 64 (2011), 391-424, in englischer Sprache angeschnitten. Der vorliegende Beitrag bezieht sich zum Teil auf die gleichen Materialien.

Obwohl sich die Musikwissenschaft als akademische Disziplin im Großen und Ganzen dem Aktivismus abhold zeigt,⁸ lassen sich dennoch gewisse Parallelen zur politisch orientierten Musikforschung seit den sechziger Jahren ausmachen. Denken wir im Bereich politisch orientierter Musikforschung etwa an die sensationellen Abrechnungen mit Musik und Musikforschung im „Dritten Reich“ oder auch an die jüngsten Bemühungen der *American Musicological Society*, per Resolution den Missbrauch von Musik zu Folterzwecken im Irakkrieg zu verurteilen.⁹ Diese Generationenabfolge ist in der hier gezogenen Parallele zwischen politisch und ökologisch motivierter Musikwissenschaft keineswegs zufällig: Was der 68er-Generation die Gesellschaftskritik war, ist der Generation X der Umweltschutz – beides sind probate Mittel, um sicherzustellen, dass die Musikwissenschaft gesellschaftlich relevant bleibt. Zwar ist ohne weiteres denkbar, dass entsprechend spektakuläre Aktionen solcher Art durchaus auch dazu geeignet sein könnten, ökologisches Bewusstsein zu wecken und zu fördern. Dennoch lässt sich nur schwer leugnen, dass die Affinität der Musik zu solchen apokalyptischen Tendenzen – und daher auch zum Aktivismus – weit weniger geeignet scheint als andere Kunstformen, die in erster Linie narrativ oder visuell strukturiert sind und deren Aussagen weniger abstrakt sind als die, die traditionell der Musik zugesprochen werden.

Was also bleibt von der Aktualität und Brisanz der Ökomusikwissenschaft, wenn Apokalypse und Aktivismus weitgehend ausgeklammert bleiben? Was wiederum den Alltagsbetrieb der Musikforschung, fern von spektakulären bewusstseinsfördernden Aktionen, angeht, sind die Möglichkeiten einer Ökomusikwissenschaft relativ dünn gesät. Zwar gibt es etliche Studien zum Naturbegriff verschiedener einschlägiger Komponisten – allen voran natürlich Beethovens „Pastorale“ – oder auch zum Einfluss der Natur etwa auf das Schaffen des zeitgenössischen, in Alaska ansässigen Komponisten John Luther Adams.¹⁰ Ein zusammenhängender Diskurs lässt sich jedoch nur mit großer Mühe um diese vereinzelt Beispiele bilden. Letzten Endes gehen diese Einzelbeispiele am Hauptproblem vorbei, denn sie unterstreichen lediglich, wie auch oben schon, die extrem eingeschränkten Möglichkeiten, die eine auf Komponisten und Einzelwerke ausgerichtete akademische Praxis für die Ökomusikwissenschaft bietet.

Sind die Aussichten für die Ökomusikwissenschaft also trüb? Nicht unbedingt. Ein weiterer wichtiger Trend in den Geisteswissenschaften kommt der Ökomusikwissenschaft durchaus

⁸ Das Thema „Musik und Natur“ ist seit einiger Zeit (wieder) fest in der deutschsprachigen musikwissenschaftlichen Literatur etabliert, enthält sich jedoch mit wenigen Ausnahmen des Kommentars zu aktuellen politischen Themen. Wichtige Titel schließen ein Peter Schleuning, *Die Sprache der Natur: Natur in der Musik des 18. Jahrhunderts* (Stuttgart 1998), Roland Schmenner, *Die Pastorale: Beethoven, das Gewitter und der Blitzableiter* (Kassel 1998), sowie Helga de la Motte-Haber, *Musik und Natur: Naturanschauung und musikalische Poetik* (Laaber 2000). Siehe dazu auch Alexander Rehding, „Eco-Musicology“ in *Journal of the Royal Musical Association* 127 (2002), 305-320. Dieser Review-Artikel benutzt erstmals den Begriff „Ecomusicology“ (damals noch mit Bindestrich). Verschiedene Fachzeitschriften haben sich in den letzten Monaten verstärkt mit diesem Thema auseinander gesetzt, darunter *Neue Zeitschrift für Musik* (1/2012), zum Nexus „Musik/Natur“, sowie *Positionen* 87 (2011) zum Thema „Tiere“.

⁹ Der Text der am 15. März 2008 verabschiedeten Resolution ist im AMS Newsletter vom August 2008 abgedruckt. Siehe <www.ams-net.org/newsletter/AMSNewsletter-2008-8.pdf> (16. April 2012).

¹⁰ Siehe etwa Roland Schmenners provokante Studie, *Die Pastorale* (siehe Anm. 8) oder Bernd Herzogenrath, Hg., *The Farthest Place: The Music of John Luther Adams* (Boston, 2012).

entgegen, nämlich der allmähliche Niedergang des tradierten Werkbegriffes, der die Musikforschung im gesamten 20. Jahrhundert dominiert hat und der sich hier hartnäckiger gehalten hat als in anderen Kunstwissenschaften. (Die lakonische Bemerkung Carl Dahlhaus', nach der „die Vorstellung, dass Musik ein Inbegriff von Werken ist, ... nichts weniger als selbstverständlich“ ist,¹¹ hat sich als nahezu prophetisch erwiesen.) Die vor allem von der englischsprachigen Musikforschung ausgehenden Dekonstruktionen und Demontagen des Werkbegriffs haben das Blickfeld geöffnet für andere Forschungsinhalte,¹² und die Ökomusikwissenschaft ist geeignet, die zentrale Lücke zu schließen, die der obsolet werdende Werkbegriff hinterlassen hat. Von dieser Warte her ist die Suche nach „ökologisch kritikfähigen“ Werken fehlgeleitet, denn sie greift zu kurz: Sie versäumt es insbesondere, von dem radikalen Potenzial der Ökomusikwissenschaft Gebrauch zu machen, den Gegenstand der Forschung grundsätzlich neu zu bestimmen.

Interessanterweise gibt sich derweil die Ökomusikwissenschaft gegenüber der Dekonstruktion spröde. Zweifellos gilt, dass der Dekonstruktivismus einen wichtigen Anstoß dazu gab, den Begriff der Natur in jüngster Zeit kritisch zu durchleuchten und wesentliche Beiträge zur literarischen Ökokritik dekonstruktivistisch vorgehen. Dass sich die Ökomusikwissenschaft in dieser Hinsicht dennoch merklich zurückhält, hat vermutlich damit zu tun, dass die von jeher skeptische Dekonstruktion leicht den festen Boden unter den Füßen verliert: Es ist nur ein kleiner Schritt von „Die Natur ist kulturell konstruiert“ zu „Die ‚Natur‘ ist bloß ein kulturelles Konstrukt“. Und keine Schlussfolgerung könnte dem ökologischen Bewusstsein abträglicher sein als ein solcher im Diskurs aufgelöster Naturbegriff.

Dies ist nicht nur für die Musikwissenschaft ein Problem, sondern für die Ökokritik im allgemeinen. Verschiedene Kommentatoren, die ansonsten der Dekonstruktion nicht fern stehen, betrachten die leichtfertige Unterordnung eines solchen typographisch mit spitzen Fingern angefassten „Natur“-begriffs unter einen oft nicht näher definierten Kulturbegriff mit großer Sorge.¹³ So bemerkt die britische Philosophin Kate Soper in diesem Zusammenhang treffend zum dekonstruierten Naturbegriff: „It is not language that has a hole in its ozone layer.“¹⁴ Aus diesem Zwiespalt heraus verbleibt daher im methodischen Zentrum der Forschung zunächst noch eine Leerstelle.

Die auf der Sinnsuche befindliche Musikwissenschaft steht unter dem Eindruck des *horror vacui*. Die Unbestimmtheit der Inhalte der Ökomusikwissenschaft erweist sich dabei als potentieller Gefahrenherd, denn es lassen sich ohne weiteres Tendenzen ausmachen, die im Namen der Ökologie etwa eine neue Form der romantischen Naturverklärung nebst nebulösen Konzepten von Inspiration und Genie heraufkeimen lassen. (Allens eingangs angeführte Begriffsbestimmung lässt diese Möglichkeit ausdrücklich zu.) Dieser Aspekt der ökologischen Bewegung, der sich oft

¹¹ Carl Dahlhaus, *Musikästhetik* (Köln 1967), 20

¹² Stellvertretend für viele einschlägige Titel seien hier genannt Susan McClary, *Feminine Endings* (Minneapolis 1991), Rose Subotnik, *Developing Variations* (Minneapolis 1991), Daniel Chua, *Absolute Music and the Construction of Meaning* (Cambridge 1999).

¹³ Siehe etwa Terry Eagleton, *The Idea of Culture* (Oxford 2000).

¹⁴ Kate Soper, *What is Nature? Culture, Politics, and the Non-Human* (Oxford, 1995), 151.

in einer gewissen Nähe zu New-Age-Gedankengut niederschlägt, lässt sich nur schwer mit einem herkömmlichen kritischen Begriff der Wissenschaftlichkeit vereinbaren.¹⁵

Letzten Endes fordert uns die Ökomusikwissenschaft nicht nur dazu heraus zu hinterfragen, was wir unter „Natur“ (mit oder ohne Anführungsstriche) verstehen, sondern auch, was „Musik“ bedeuten kann. Von dieser Warte rücken etwa außereuropäische Traditionen oder auch die Klangkunst nach Cage, die den tradierten Begriff der „Musik“ in Frage stellt, in den Mittelpunkt des Interesses. In dieser Hinsicht erscheinen Ansätze äußerst fruchtbar, die sogenannte *Soundscape*s zu interpretieren suchen – ein zunächst vom kanadischen Komponisten R. Murray Schafer geprägtes Kunstwort, das *sound* und *landscape* zu einem Begriff zusammenfügt.¹⁶ Eine solche „Klanglandschaft“ ist in diesem musikwissenschaftlichen Zusammenhang vielleicht am besten zu verstehen ist als ein Ort, an dem Identität durch Klanglichkeit vermittelt wird. Dieser aktuelle Begriff von der *Soundscape*, der nur noch wenig mit Murray Schafers ursprünglicher Prägung gemein hat, kann seine postkoloniale Prägung nur schwer verbergen und folgt am ehesten den Arbeiten des amerikanischen Musikethnologen Steven Feld.¹⁷

Die Untersuchung solcher *Soundscape*s ist schnell zu einem zentralen Forschungsinhalt der Ökomusikwissenschaft avanciert.¹⁸ Die Beschäftigung mit Forschungsinhalten dieser Art eröffnet neue Formen der Interdisziplinarität, insbesondere mit der kulturellen Geographie.¹⁹ Kulturgeschichtlich untermauert wird dieser Ansatz etwa durch den einflussreichen britischen Historiker Simon Schama, der mit seinem monumentalen Buch *Landscape and Memory* bereits 1996 für die Kulturwissenschaften ein methodisches Signal zum Aufbruch setzte. Aus gutem Grunde eröffnet Schama seine Reflektion über die kulturelle und erkenntnistheoretische Signifikanz der Landschaft mit einer Kindheitserinnerung.

Wie bereits andere vor ihm, bemerkt Schama, dass zur Erhaltung des Effekts einer Landschaft, die scheinbar von Menschenhand unberührt, ewig und unveränderlich fortbesteht, tatsächlich kontinuierliche Intervention und Instandhaltung erforderlich ist. Im Gegensatz zu anderen kritischen Stimmen markiert bei Schama diese Erkenntnis jedoch nicht das Ende, sondern erst den Anfang seiner Betrachtung:

It is not to deny the seriousness of our ecological predicament, nor to dismiss the urgency with which it needs repair and redress, to wonder whether, in fact, a new set of myths are what the doctor should order as a cure for our ills. What about the old ones? For notwithstanding the assumption, commonly asserted in these texts, that Western culture

¹⁵ Ein Ansatz dieser Art lässt sich etwa in der Einleitung von David Rothenberg und Martha Ulvaeus, Hg., *The Book of Music and Nature* (Middletown, CT 2006) finden.

¹⁶ R. Murray Schafer, *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World* (Rochester, VT 1993).

¹⁷ Steven Feld, *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics and Song in Kaluli Expression* (Philadelphia 1990).

¹⁸ Auf Deutsch ist zu diesem Thema erschienen: Jan Peter Hiekel und Manuel Gervink, Hg., *Klanglandschaften. Musik und gestaltete Natur* (Hofheim 2009).

¹⁹ Siehe etwa Denise von Glahn, *Sounds of Place: Music and the American Cultural Landscape* (Boston 2003), Brooke Toliver, „Eco-ing the Canon: Ferde Grofé’s *Grand Canyon Suite* and the Transformation of Wilderness” in *Journal of the American Musical Association* 57 (2004), 325-367, sowie Daniel Grimley, *Grieg: Music, Landscape and Norwegian Identity* (Woodbridge 2006).

has evolved by sloughing off its nature myths, they have, in fact, never gone away. For if, as we have seen, our entire landscape tradition is the product of shared culture, it is by the same token a tradition built from a rich deposit of myths, memories, and obsessions. The cults which we are told to seek in other native cultures – of the primitive forest, of the river of life, of the sacred mountain – are in fact alive and well and all about us if only we know where to look for them.

Schama versteht hier Natur und Kultur nicht als im Konflikt befindlich, sondern als aufeinander aufbauend. Von dieser Warte aus gelingt es ihm, einen produktiven Begriff von „Nostalgie“ zu erarbeiten, der letzten Endes als kulturelles Gedächtnis unter ökologischem Banner steht. Schamas Projekt ist vielleicht am besten zu verstehen als Adaption der komplexen Temporalität des kulturellen Gedächtnisses, nach dem jede Erinnerung an die Vergangenheit mit dem ethischen Imperativ verbunden ist, diese zu bewahren und an die Nachwelt weiterzugeben. In Schamas Fassung dieser Idee gelangen wir durch die eingehende Betrachtung der Landschaft als Teilbestand unserer kulturellen Identität zu einem besseren Verständnis dessen, welcher Verlust uns droht, wenn diese Landschaften verschwinden.

Hier tritt der Begriff der „Nostalgie“ – der in diesem Zusammenhang durchaus nicht negativ zu verstehen ist – neben das Schlagwort von der „Apokalypse“ und erweist sich als überraschend produktive Kraft. Wo der apokalyptische Modus mit einer dystopischen Schreckensvision von einer Endzeit operiert, die uns vielleicht in nicht allzu ferner Zukunft bevorsteht, ist der nostalgische Modus der Naturbetrachtung primär rückwärts gewandt. Zumindest erscheint es auf den ersten Blick so, denn tatsächlich erweist sich die Zeitlichkeit der Nostalgie in diesem Zusammenhang als weitaus komplexer: Zwar schwelgt der nostalgische Modus in der Erinnerung daran, was einmal war, aber stets im Bewusstsein dessen, was es wert ist, für die Nachwelt bewahrt zu werden. Um mit dem Begriffspaar zu sprechen, dass Rousseau in seiner *Essai sur l'origine des langues* entwickelt, appelliert der erstere Modus unter dem Eindruck des eindringlichen Hilferufs „Aidez-moi!“ an die Menschheit, während der letztere mit der romantischeren Aufforderung „Aimez-moi“ zu überzeugen sucht.

Wenn wir erst einmal Ohren und Forschersinn für *Soundscapes* öffnen, stellen wir bald fest, dass Interesse daran keineswegs neu, sondern nur über das letzte Jahrhundert verschütt gegangen ist, während der musikalische Werkbegriff seinen Triumphzug durch die Wissenschaft beschritt. Von der Warte der Ökomusikwissenschaft entpuppt sich etwa ein obskures Werk wie der Traktat *Les Voix de Paris* (1857) des Elsässer Komponisten Johann Georg (Jean Georges) Kastner, das es sich zur Aufgabe macht, die Rufe der Pariser Marktschreier festzuhalten und zu analysieren, als wahre Goldgrube. Das Buch hebt an mit einer Reflektion über die musikalische „Sprache“ der Städte:

Les grandes cités ont un langage ; elles ont même, qu'on nous passe l'expression, une sorte de musique propre qui exprime à toutes les heures du jour le mouvement et les évolutions de la vie joyeuse ou sombre, laborieuse ou paisible, dont elles sont le foyer.²⁰

Die Beschreibung der klanglichen Dimension von Paris, die den Gegenstand dieses Buches ausmacht, trägt alle Merkmale der *Soundscape*, ohne diese jedoch beim Namen zu nennen. Kastner philosophiert über die spezifische Bedeutung des Rufs, den er zwischen Musik und Sprechen ansiedelt, und den er für den Schlüssel zur urbanen Klanglichkeit von Paris hält.

²⁰ Jean Georges Kastner, *Les Voix de Paris* (Paris, 1857), v.

In seiner Studie beschreibt Kastner den rapiden Niedergang der Marktschreier von Paris im Verlaufe der Industrialisierung und Modernisierung der französischen Gesellschaft im 19. Jahrhundert und versucht, diese klingende Ökologie städtischer Polyphonie der Vergessenheit zu entreißen und durch akribische Transkription für die Nachwelt zu bewahren. Die Nostalgie, die hinter diesem Versuch steht, die fragile und rapide verschwindende Klanglandschaft in die Schriftlichkeit zu retten, ist unverkennbar.

Während Kastner zum Teil komplexe Rhythmik und Effekte wie Glissandi so getreu wie möglich notiert, behandelt er alle Intervalle streng im diatonischen Rahmen und passt die Rufe der Marktschreier an die Gepflogenheiten der notierten Musik an. Kastner erklärt dazu:

Il faut reconnaître une vérité, c'est que tous nos petits commerçants chanteurs ne sont pas des virtuoses. Il y en a qui ont l'oreille dure, qui chantent fort mal, et même *à la turque*, avec toutes sortes d'inflexions étranges, dont les quarts de ton ne font pas seuls les frais. Dans le cours de nos pérégrinations, nous avons bien rarement entendu de belles voix.²¹

Dieser editorische Eingriff, der die Marktrufe musikalisch vergoldet und idealisiert, besteht nicht ohne Hintergedanken. Denn wie immer bei Kastners Arbeiten, schließt das Werk mit einem Anhang, der eine eigene Komposition zum Thema enthält, in diesem Falle mit einer motivisch auf den transkribierten Rufen aufbauenden Symphonie (der – à la *Roméo et Juliette* – Vokalstimmen beigelegt sind). Dass sich die Transkriptionen im tonalen Rahmen halten, ist daher durchaus ein Desideratum des Gesamtprojekts und in gewissem Sinne Ausdruck des nostalgischen Gestus, der die vergängliche Klanglandschaft idealisiert in die symphonische Komposition eingehen lässt und sie dort verewigt.²²

Kastners faszinierendem Projekt kann in diesem Rahmen nicht Genüge getan werden, dennoch ist bereits diesem kurzen Abriss zu entnehmen, welche weiträumigen Möglichkeiten sich aus einer Öffnung der musikwissenschaftlichen Disziplin zur Klanglandschaft ergeben können. Nimmt Kastners Schaffen im Rahmen einer konventionellen Musikwissenschaft höchstens den Stellenwert eines Kuriosums ein, so bezieht er im Rahmen einer klang-ökologischen Ausrichtung zentrale Position. Dass dieser „ecological turn“, der den Menschen in Beziehung auf seine musikalische Umwelt in den Mittelpunkt stellt, die Musikwissenschaft näher an die Ziele und Methoden der Musikethnologie führt, steht außer Frage. Dass das Material dazu jedoch quasi vor der Haustür liegen kann, soll das hier gewählte Beispiel von Kastners musikalische Ethnographie darlegen.

Die eingangs gestellte Frage, „Brauchen wir eine Ökomusikwissenschaft?“ kann also eindeutig bejaht werden, besonders wenn wir die Gelegenheit dazu nutzen, nicht lediglich zu hinterfragen, was Natur bedeutet, sondern auch, was Musik bedeuten kann.²³ Es scheint in diesem

²¹ Ebd., 83.

²² Anscheinend ist dieses Werk bis zum heutigen Tage unaufgeführt geblieben – und, angesichts seines exorbitanten Instrumentariums auch weitgehend unaufführbar. Siehe Philip Spittas Rezension von der von Hermann Ludwig verfassten Biographie Kastners, in *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* 4 (1888), 436-449. (Einige Ausschnitte wurden kürzlich in kammermusikalischer Besetzung vom Ensemble Jannequin eingespielt.)

²³ Auch dieser stets aktuellen Frage wurde erst kürzlich eine Ausgabe von *Positionen* gewidmet, die etwa in Veit Erlmanns anregenden Eingangsartikel „Das Offene“ nach Giorgio Agamben zu

Zusammenhang, dass nicht unbedingt eine im strengen Sinne ökologische Ausrichtung der Thematik entscheidend ist, sondern vielmehr das Bewusstsein und die Erschließung der vollen Bandbreite dessen, was Musikwissenschaft auch fernab von tradierten Forschungsperspektiven leisten kann.²⁴ Natürlich ist dies nicht auf Klanglandschaften beschränkt – zahllose weitere Ansätze harren noch ihrer vollen Erschließung. Was die Ökomusikwissenschaft letzten Endes bewirkt, ist, dass kein *Business as usual* stattfinden kann, sondern dass wir uns bewusst und kritisch mit unserer klanglichen Umwelt auseinander setzen.

erschließen sucht. Siehe Veit Erlmann, „Das Offene: Musik nach der Musik“ *Positionen* 90 (2012), 2-5.

²⁴ Dies bedeutet natürlich nicht, dass eine im strengeren Sinne ökologische Ausrichtung der Musikwissenschaft abzulehnen wäre. Zum Thema Nachhaltigkeit hat Aaron Allen mit „’Fatto di Fiemme’: Stradivari’s Violins and the Musical Trees of Paneveggio“ in Laura Auricchio, Elizabeth Heckendorn Cook, and Giulia Pacini, Hg., *Arboreal Values: Trees and Forests in Europe, North America, and the Caribbean, 1660-1830* (in Vorbereitung) im Bereich Instrumentenbau eine einschlägige Studie vorgelegt, die die Materialität von hölzernen Streichinstrumenten kritisch durchleuchtet. Ein entsprechender Ansatz könnte durchaus auch auf andere Gebiete, etwa zum Thema Elfenbein und Klaviertasten, ausgeweitet werden.